



Carlos Drummond de Andrade ou a Obliquidade da Mudança

Maria do Carmo Castelo Branco*

RESUMO

Não podemos pensar na poesia moderna Brasileira sem pensar no grande poeta Carlos Drummond de Andrade, como não podemos falar da moderna poesia portuguesa sem pronunciar o nome e lembrar o dialogismo interno de Fernando Pessoa, na pluralidade do seu heterotexto. O que procuraremos desenvolver, neste curto ensaio, é a validade pessoalizada do grande poeta mineiro, entre uma certa aspiração à mudança formal (na liberdade de uma nova linguagem) e o seu entendimento de “estar no mundo” (na realidade da sociedade brasileira) e com ele interagir sem constrangimentos de qualquer escola.

PALAVRAS-CHAVE

Carlos Drummond de Andrade; poesia moderna brasileira; mudança

ABSTRACT

We cannot address the modern Brazilian poetry without thinking of the great poet Carlos Drummond de Andrade, just as we cannot speak of the modern Portuguese poetry without pronouncing the name and reminding the internal dialogism of Fernando Pessoa, in the plurality of his heterotext. What we will address in this short essay is the personalized validity of the great poet from Minas, put between a certain aspiration to the formal change (in the freedom of a new language) and its understanding as “being in the world” (in the reality of the Brazilian society) and interaction without constraints of any school of thought.

KEYWORDS

Carlos Drummond de Andrade; modern brazilian poetry; change

1. A inauguração da estátua do grande poeta mineiro, do escultor Leo Santana, em ano de centenário do seu nascimento, sentado num banco da praia de Copacabana, parece um gesto, um acenar ao longe a Fernando Pessoa, ele também sentado, não visionando o mar, mas o Chiado, em frente à Brasileira. No fundo, a fixação em bronze da importância dos dois poetas, em contemplação estática,

* Maria do Carmo Castelo Branco é, actualmente, professora associada da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da UFP, Directora da mesma Faculdade e um dos elementos do Conselho Executivo da Escola de Estudos Pós-Graduados e de Investigação da UFP. É, igualmente, membro da unidade de investigação do CECLICO e colaboradora do CIEC da Faculdade de Letras de Coimbra. Mestre em Literaturas Modernas e Contemporâneas, pela Universidade do Porto e Doutora em Literatura Portuguesa, pela Universidade do Minho, tem vários estudos sobre literatura e didáctica da literatura publicados, em livros, revistas e actas de congressos. Contacto: mcseq@ufp.pt



um mais virado para fora, outro mais virado para dentro, ambos tempestuosos, na sua aparente concisão e tranquilidade. A verdade é que, desligados dos movimentos a que, de forma mais distanciada ou mais próxima (mas temporária e de forma *sui generis*), pertenceram, deram um contributo diferente, mas igualmente importante para a mudança, como se dissessem em conjunto (apesar das intenções diferentes da *Semana de 22* e do movimento de 15- 17) “o *Orpheu* findou, mas o *Orpheu* continua” e, neste *Orpheu* continuado, muito de uma mistura de tempos, de contínuo e de diferenciado, de novo e revolucionário se cruzaram¹.

No “meio de um outro caminho”, e no instante de uma “primeira” posição, a reflexão ontológica de Pessoa celebra-se na voz das três veladoras do drama estático, *O Marinheiro* e continua, noutros ritmos, no *Opiário* e *Ode Triunfal*, gerindo vozes e fazendo contracenar estéticas, sob a distante e próxima sombra da *Águia* e da *nova poesia portuguesa*, mas também sempre dentro do seu *desassossego* artístico.

Desse diálogo, na distância, ou dessa intertextualidade, enquanto encontro de discursos e de sujeitos, ou, pelas palavras de Barthes, desse *souvenir circulaire* (Roland Barthes fala, aliás, “da impossibilidade de viver fora do texto infinito²), desse *souvenir circulaire*, dizia, ficaram, entre outros menos audíveis, dois po-

¹ Lais Corrêa de Araújo (1975: 163-173) num interessante estudo comparativo dos três poetas mineiros modernistas (Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Emílio Moura), salienta, procurando demonstrar que, dentro do movimento modernista brasileiro, a poesia de Carlos Drummond de Andrade era mais estética do que ética, salienta duas características do poeta que justificam essa afirmação: “a praxis modernista da violentação da sintaxe” e a ligação profunda e textual de carácter conteudístico/criativo, apontando nele, desde logo, directrizes específicas que passo a citar:

- a) o eu gauche e tímido, hostilizado e hostil, por sua vez, à sociedade;
- b) o peso e a densidade do condicionamento mineiro, em seus resquícios de patriarcalismo, conservadorismo, repressão, recalques e dualidade barroca;
- c) o sentimento do mundo, do espectáculo permanente do homem no mundo, do conflito entre situação e aspiração – e a vontade de participação, de modificação ou de comunhão de bens e de males”

características a que acrescenta, no decorrer do ensaio, qualidades de estilo e da *natura* poética, como a “frieza”, a “concisão epigramática, a *ex-centração*, ou seja, segundo a autora, “olhar em si e fora” (Araújo 1975: 164).

² Referindo-se a certas ligações intertextuais entre Stendhal e Proust e da sua reversão (“dans Flaubert, ce sont les pommiers normands en feurs que je lis à partir de Proust”), Roland Barthes afirma (1973: 5): “Proust est, de moins pour moi, l’oeuvre de référence, la *mathésis* générale, le *mandala* de toute la cosmogonie littéraire (...); cela ne veut du tout dire que je sois un «spécialiste» de Proust: Proust, c’est ce que me vient, ce n’est pas ce que j’appelle; ce n’est pas une «autorité»; simplement un *souvenir circulaire*. Et c’est bien cela l’inter-texte: l’impossibilité de vivre hors du texte infini...” (sublinhado nosso).



emas de Carlos Drummond de Andrade: o conhecido “Sonetinho do Falso Fernando Pessoa”, onde o discurso pessoal arrasta obliquamente a relação com os discursos metatextuais pessoanos, assumindo a soma do *outro* e do *eu*, do geral e do individual, da poética (“O poeta é um fingidor...”) e da autopoética (“Dizem que finjo ou minto / Tudo o que escrevo...”), através de uma *conversa íntima* que o estranho poeta brasileiro pressente e readquire, colocando-a em discurso assinado (encenado) em *Claro Enigma* (1951).

Onde nasci, morri.
Onde morri, existo.
E das peles que visto
Muitas há que não vi.

Sem mim como sem ti
Posso durar. Desisto
De tudo quanto é misto
E que odiei ou senti.

Nem Fausto, nem Mefisto
À deusa que se ri
Deste nosso oaristo,

Eis-me a dizer: assisto
Além, nenhum, aqui,
Mas não sou eu, nem isto. (1965:114)

Mais tarde, em 1985, no centenário da morte de Fernando Pessoa, como que querendo equilibrar os discursos, interroga-se sobre “As identidades do poeta”:

De manhã pergunto:
Com quem se parece Fernando Pessoa?
Com seus múltiplos eus, expostos, oblíquos
Em véu de garoa?
Com tripulantes-máscaras de esquiva canoa?
Com elfo imergente
Em frígida lagoa?



Com a garra, a juba, o pêlo amaciado
Da velha leoa?

Quem radiografa, quem esclarece
Fernando Pessoa,
Feixe de contrastes, união de chispas,
Aluvião de lajes
Figurando catedral ausente de cardeais,
Com duendes oficiando absconso ritual
Vedado a profanos? (...)

Que levava (leva) no bolso
Fernando Reis de Campos Caeiro Pessoa:
Irónico bilhete de identidade,
Identity card
Válido por cinco anos ou pela eternidade? (...)

Afinal, quem é quem, na maranha
De fingimento que mal finge
E vai tecendo com fios de astúcia
Personas mil na vaga estrutura
De um frágil Pessoa? (...)

À noite divido-me:
Anseio saber,
Prefiro ignorar
Esse enigma chamado Fernando Pessoa.

Adivinhar (ou leitura/interpretação) pretende o poeta, não querendo, porém, que o texto se desvaneça e simplifique em certezas limitadas, incapazes de penetrar no ilimitado da grande poesia desse colete misterioso, na ambiguidade de seus *eus* recobertos e circulares tão magnificamente presos no verso acumulativo “Fernando Reis de Campos Caeiro Pessoa” e dos outros diálogos mais longos e abrangentes com os seus paradigmáticos e diferenciados interlocutores. Melhor ignorar, ensina Drummond de Andrade, esquecido (ou querendo esquecer) as perguntas retóricas que a si próprio fez, enquanto leitor.



Interessante pensar noutro poema seu (“Camões: História, Coração, Linguagem”), dirigido ao nosso épico, muito diferente, no discurso e nas intenções manifestadas, dos que dedicou a Fernando Pessoa. De facto, a interrogação interpretativa, atónita e intrigada (fixando o enigma como limite possível) com que desenha estes últimos, é substituída, naquele, por um discurso de sustentada celebração, aceite e arquitectada, entre o epicéδιο, a elegia, a ode ou a paródia. Aí a voz de Camões se insinua, penetrando, como eco intertextual, a onda e o ritmo dos versos do poeta brasileiro, inflectindo o reflexo universal *da história*, verticalmente fazendo ecoar, nos interstícios dos seus versos, a voz que cantou as “armas” e “os barões e “os deuses” e as ninfas” e as “ondas em furor” da tempestade marítima, mas também fazendo ouvir, na superfície do texto, a voz do poeta luso falando, liricamente, *do amor e da linguagem* ou da linguagem do amor.

De facto, na prodigiosa síntese deste canto-fragmento, é como se encontrássemos “o lascivo e doce passarinho / com o biquinho as penas ordenando...”, penetrando os versos de Carlos Drummond de Andrade, em interrogação dolorosamente traduzida – frágil vítima, exposta ao desconcerto amoroso de que os sonetos “tanto do meu estado me acho incerto”, “amor é fogo que arde sem se ver...” ou “Coitado! que em um tempo choro e rio...” são triângulo paradigmático das vagas antitéticas petrarquistas condensadas magnificamente, no poema de 1980, através da figura conjugadora e intensificante do assíndeto (o próprio amor / latejante, esquecido, revoltado / submisso, renascente...). Também encontramos nesta, em simultâneo, a amargura (para nós “benéfica”) de quem maldiz o dia em que nasceu (“o dia em que nasci moura e pereça...”). Estas as marcas breves e submersas no texto da lírica camoniana que, escorrendo do corpo do poema, são bem a síntese do discurso amoroso camoniano traduzido em versos resplandecentes pelo poeta mineiro. O seu emblemático verso “foste discurso de geral amor” repercute e genialmente resume, em nota lírica quase final, o soneto de Camões, “Eu cantarei de amor tão docemente / por uns termos em si tão concertados/ que os mil acidentes namorados/ faça sentir ao peito que não sente...”.

Assim, na extraordinária síntese temática com que cunhou o título do poema, o eco triádico da obra do maior poeta da língua portuguesa surge intacto, projectado em sons e em sentido que se espargem em 53 versos de profunda reflexão lírica:



Dos heróis que cantaste, que restou
Senão a melodia do teu canto?
As armas em ferrugem se desfazem,
Os barões nos jazigos dizem nada.
É teu verso, teu rude e teu suave
Balanço de consoantes e vogais,
Teu ritmo de oceano sofrado
Que os lembra ainda e sempre lembrará.
Tu és a história que narraste, não
O simples narrador. Ela persiste
Mais em teu poema que no tempo neutro,
Universal sepulcro da memória

(...)

Luís, homem estranho, que pelo verbo
És mais que amador, o próprio amor
Latejante, esquecido, revoltado,
Submisso, renascente, re florindo
Em cem mil corações multiplicado.
És a linguagem. Dor particular
Deixa de existir para fazer-se
Dor de todos os homens, musical,
Na voz de órfico acento, peregrina.
Que pássaro lascivo se intercala
No queixume subtil da tua estrofe
E não se sabe mais se é dor, delícia
E espinho, afago, e morte, renascença?

(...)

(1980: 5-6)



Leitor extraordinário dos grandes poetas, penetra, ele também, nessa “caverna mágica cheia de mortos que é a biblioteca” (nas palavras também mágicas de Jorge Luís Borges) e fá-los reviver no espelho iluminado da sua poesia, ressuscitando e revigorando-lhes a alma, reacendendo o livro onde o espírito permanecia, adormecido, à espera.

2. Como simples leitora nos encontramos agora também (mas em árida prosa) da poesia do autor que Massaud Moisés, em prefácio à Antologia Poética de 1965, considerava como “*caso único em toda a Literatura Brasileira Moderna*”, acrescentando que, “antes dele, só Machado de Assis lhe serve de ponto de comparação”. Fora dos quadros da Literatura do seu país é, porém, com Fernando Pessoa que o compara:

Antes dele só Machado de Assis lhe serve de ponto de comparação. Em essência, diga-se desde logo. Na base do comportamento estético de ambos, e quiçá filosófico (mas não político), encontra-se análoga energia propulsora, análoga forma de ver o mundo e os homens. Fora dos quadros literários brasileiros, é flagrante a coincidência com a atitude assumida por Fernando Pessoa diante dos problemas da vida e da arte... (1965: XIV).

Simple leitora, como dizíamos, da poesia de Carlos Drummond de Andrade, depois de termos pontuado a sua arte de “sublinhar”³ em verso a poesia dos dois outros enormes poetas portugueses, vários problemas se nos põem, para o sublinharmos agora na sua própria e lídima voz, sem intermediários directos, se é possível ouvir a voz solitária dos poetas, fora da contribuição e percepção dos outros *eus*, que atormentam a sua autonomia. Como afirma Harold Bloom:

De facto, o poeta está condenado a aprender os seus anseios mais profundos mediante uma percepção de *outros eus*. O poema está *dentro* dele e no entanto ele experimenta a vergonha e o esplendor de *ser encontrado* por poemas – grandes poemas – *fora* dele. Perder liberdade neste centro é nunca perdoar, e aprender o terror de uma autonomia para sempre ameaçada. (1991: 39)

Como podemos lê-lo, dizia, para o transmitir, sem desfocar a essência específica do seu canto, ou o lugar liberto da sua poesia? Que quadros teóricos mobilizar

³ Esta palavra “sublinhar”, no sentido metafórico que lhe damos, fomos buscá-la a Gustavo Rubim, que em prefácio (tornado *ensejo*) do seu livro, *Arte de Sublinhar*, afirmava: “Afinal, compreende-se mais que bem a ideia geral que faz do crítico o conhecido «leitor de lápis na mão», metonímia ou metáfora que vai traduzindo o melhor que pode a dimensão activa de um modo de ler dedicado a *mexer* nos textos e a *interferir* no ilusório sossego das linhas impressas.”



para o recolocar, isto é, para, neste momento, poder traduzi-lo? Como encontrar um caminho ainda por percorrer, e sob que forma o perseguir? Como ser aquela espécie de “leitor certo” de que falava Borges? De facto, falando da leitura, este autor, interessantemente, afirmava, como lembrámos sinteticamente, antes: “Acho que Emerson escreveu algures que uma biblioteca é uma espécie de caverna mágica cheia de mortos. E esses mortos podem renascer, podem voltar à vida quando abrimos as suas páginas”. E mais adiante, acrescentava:

Na verdade, o que é um livro em si? Um livro é um objecto físico num mundo de objectos físicos. É um conjunto de símbolos mortos. E então chega o *leitor certo*⁴ e as palavras – ou melhor, a poesia por trás das palavras, pois as palavras em si são meros símbolos – saltam para a vida e temos uma ressurreição da palavra (2002: 10)

Eduardo Prado Coelho, por sua vez, falava de “lateralidade” em relação a essa vereda paralela de acompanhamento da literatura, quando se referia, enquanto leitor, a uma leitora, naturalmente, *certa*, de Herberto Helder – Silvina Rodrigues Lopes. E procurando explicar o jogo de linguagem de que a autora se serve em *A Inocência do Devir*, como que pára e desliza para a concepção de leitura que lhe está subjacente:

A leitura, tal como a escrita, mas doutro modo, e numa posição diferente, consiste, essencialmente em duas coisas: por um lado, em identificar zonas de intercepção que autorizam incisões à maneira de Fontana (cortes encurvados para o lado do negro em que cada coisa se silencia) ... em segundo lugar, é preciso abandonar drasticamente os códigos de verosimilhança, ou os meios de representação (não há modulação, mas infinita modulação), ou, ainda, as tentativas frustradas de inventar novas formas, para, em vez disso, promover forças, capturar energias, canalizar vertigens, entrar na corrente, nos fluxos vitais, nas inclinações irreversíveis e fatais. Tudo isto pressupõe a proposta de um ritmo... (*Público*, 28 de Junho de 2003)

Entre o sol e a sombra da Literatura, ou sombra da sombra, como refere Eduardo Lourenço (1994: 14-80), a crítica nem sempre encontra “a metáfora à procura do texto” ou aqueles “ritmos possíveis” que Silvina Rodrigues Lopes parece encontrar – aquela “lateralidade por onde entrar” ou a “rede” que circunda a obra e a deixe, por momentos, ser agarrada, mesmo que fugidamente. Como encontrar então essa “lateralidade” ou uma das redes possíveis e ainda não fabricadas, para este encontro com Carlos Drummond de Andrade? Outra via que não

⁴ Sublinhado nosso.



seja só o trabalho comparativo, com que iniciámos este trabalho – via que não revele só um diálogo fingidamente *interpretante* (um terceiro termo) à distância e na distância pressentido? Talvez a simbólica da *pedra* (depois tão glosada por João Cabral de Melo Neto), que ficou como um ícone – ou como um fio – na obra do poeta e dos seus críticos, continue a ser um *fio de Ariadne* ainda latente.

Publicado a primeira vez em 1928, na *Revista de Antropofagia*, é nos anos de 1930, na sua *Primeira Poesia*, que o poema-itinerário vai ressurgir, como um movimento no meio de uma geração, como um aparente corte, ou um *lugar* onde temos de parar – uma *pedra nova* e pressionante que, parecendo estática e impeditiva, afinal não pára, mas rola e cria nexos para traz e para a frente, como um regresso e um impulso, *no meio do caminho* do modernismo brasileiro:

No meio do caminho tinha uma pedra
 Tinha uma pedra no meio do caminho
 Tinha uma pedra
 No meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
 Na vida de minhas retinas tão fatigadas.
 Nunca me esquecerei que no meio do caminho
 Tinha uma pedra.
 Tinha uma pedra no meio do caminho
 No meio do caminho tinha uma pedra. (1965: 7)

No fundo, o que talvez seja de marcar (para além do que tanto já foi marcado sobre a sua pujança simbólica) é a força da repetição quiasmática incessante que, criando a imagem da vertigem remoinhosa, quase isola o momento e o torna “real” e incontornável (“tinha uma pedra”): havia uma pedra? Era “eu” que tinha uma pedra a paralisar ou a espezitar “as retinas fatigadas”? Ou seria já uma procura/rejeição do exotismo que era, *então*, e para outros usos, Paris, a Inglaterra, a Itália ou mesmo a Suíça e também a Turquia, para, afinal, chegar ao *filme* bolchevista e ao túmulo de Lenine (“Sujeitos com um brilho esquisito nos olhos criam o filme bolchevista e no túmulo de Lenine em Moscou parece que um coração está batendo, batendo / mas não bate igual ao da gente...”) e, enfim regressar (não regressando), depois de “devorar” os valores europeus,



a Antônio Gonçalves Dias e a uma irônica procura da “Canção do exílio” e da recordação, não totalmente recordada, das palmeiras onde canta o Sabiá.

Roda ou rota? Acontecimento ou reenvio? Superação já irônica de um nacionalismo romântico e algo ingênuo, essa rota configura-se também, talvez (ou não?) como *eterno retorno*, respirando e transpirando no poema de emblemático título: “Europa, França e Bahia” – que passeia, contundente e sem perdão, por uma Europa vazia ou esvaziada de sentido:

Meus olhos brasileiros sonhando exotismos.
Paris. A torre Eiffel alastrada de antenas como um caranguejo (...)
O pulo da Mancha num segundo.
Meus olhos espiam olhos ingleses vigilantes nas docas
Tarifas, bancos fábricas, trusts crachs.
Milhões de dorsos agachados em colônias longínquas formam um tapete para
Sua Graciosa Majestade Britânica pisar.
E a lua de Londres com um remorso.

Submarinos inúteis retalham mares vencidos.
O navio alemão cauteloso exporta dolicocefalos arruinados (...)
A Itália explora conscienciosamente vulcões apagados.
Vulcões que nunca estiveram acesos
A não ser na cabeça de Mussolini.
E a Suíça cândida se oferece
Numa colecção de postais de altitudes altíssimas.

Meus olhos brasileiros se enjoam da Europa (...)

Chega!
Meus olhos brasileiros se fecham saudosos.
Minha boca procura a “Canção do Exílio”.
Como era mesmo a “Canção do Exílio”?
Eu tão esquecido da minha terra...
Ai terra que tem palmeiras
Onde canta o sabiá! (1965: 4-6)



Como em Dante, “nel mezzo del camin di nostra vita...” tinha agora “uma pedra”, que circulando, de forma diferente (ou mais lúcida?⁵) pelos países gastos que atravessaram tantos versos, vem agora fixar-se, mas reticentemente, na realidade do seu país e do seu povo. Interessantemente, cosendo a rede – rede que resume o que fica e se estende na vida do poeta – encontramos, de novo, “a pedra” (esse símbolo de desvio e traço de rumo), numa espécie de *sfumato* (a preto e branco), indeterminando a passagem da sombra para o sujeito, à maneira de Leonardo, para o deixar como ponto nítido na marcha dos tempos. Vinte anos eram, de facto, passados sobre a publicação da *Primeira Poesia*, quando surge, em contra-mão, *Claro Enigma*, e, no livro, um estranho e alexandrino soneto, entre o lirismo e o anti-lirismo, entre o “legado” e a recuperação, lançado na (e contra) sociedade inóspita que o cerca, já sem o entusiasmo que, afinal, parece nunca ter tido, mesmo nos anos 1920 do seu florescimento:

Que lembrança darei ao país que me deu
Tudo que lembro e sei, tudo quanto senti?
Na noite do sem-fim, breve o tempo esqueceu
Minha incerta medalha, e meu nome ri.

E mereço esperar mais do que os outros, eu?
Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti.
Esses monstros actuais, não os cativa Orfeu,
A vagar, taciturno, entre o talvez e o se.

Não deixarei de mim nenhum canto radioso,
Uma voz matinal palpitando na bruma
E que arranque de alguém seu mais secreto espinho.

De tudo quanto foi meu passo caprichoso
Na vida, restará, pois o resto se esfuma,
Uma pedra que havia em meio do caminho. (1965: 114)

⁵ Quem não lembrará a caminhada de Álvaro de Campos no seu diluente e agreste “Ultimatum”, se o compararmos com esta forma mais leve, mas terrivelmente irónica que, não exorciza, mas procura simplesmente apagar? (Cf. Ultimatum de Álvaro de Campos, 1982: 30-32).



A rede que procuramos ir tecendo, seguindo o percurso do poeta, com as suas possíveis linhas éticas e poéticas, mostra-nos uma reforçada e unívoca identidade que em nada parece aproximar-se do outro poeta das múltiplas máscaras que, tanto podia dizer, por um lado, com Alberto Caeiro:

Ontem à tarde um homem das cidades
Falava à porta da estalagem.
Falava comigo também. Falava da justiça e da luta para haver justiça
E dos operários que sofrem,
E do trabalho constante, e dos que têm fome,
E dos ricos, que só têm costas para isso. (...)

(Mas eu mal o estava ouvindo.
Que me importam a mim os homens
E o que sofrem ou supõem que sofrem?...) (1963: 54)

Como afirmar, enquanto Ricardo Reis:

Não consentem os deuses mais que a vida.
Tudo pois refusemos, que nos alce
A irrespiráveis píncaros,
Perenes, sem ter flores... (1959: 32)

Em Carlos Drummond de Andrade, é a ironia (e não a heteronímia) que produz, internamente, o dialogismo e é na interrogação aguda que vai encontrando respostas: “E agora José?”. Agora, são outras peças que vão cosendo a rede – aquelas que são tecidas por uma sociedade em decadência, criando, cada vez mais intensamente, mas também cada vez mais desapassionadamente, o *Sentimento do Mundo*, carregando consigo o *pesado embrulho*, *carga intolerável* e surda com que percorre os caminhos, as memórias e a morte, em vários ângulos, em momentos vários: nas casas de Ouro Preto, na “fotografia de Itabira”, pendurada na parede, na percepção de “um mundo que não vale o mundo”, um “mundo que não tem sentido”, metido dentro de uma “Cantiga de enganar” ou, muito à maneira de Álvaro de Campos, acabando por ter saudades, em “Estrambote melancólico”, daquilo que não foi:



Tenho saudades de mim mesmo, sau-
 Dade sob aparência de remorso,
 De tanto que não fui, a sós, a esmo,
 E, de minha alta ausência em meu redor.
 Tenho horror, tenho pena de mim mesmo
 E tenho muitos outros sentimentos
 Violentos. Mas se esquivam no inventário... (1965: 160)

Porém, no meio das palavras que, aparentemente apáticas, sem presença inventariada, “vêm morrer as casas”, surgem, em paralelo, como uma espécie de “risco” na rede, aquelas que, nem Álvaro de Campos, nem as vozes abstractas e assexuadas dos seus irmãos heterónimos, alguma vez tiveram (ou só tiveram na palidez escondida de conceitos e convenções poéticas ou no escondido de outra língua que não a portuguesa): as que são tecidas pelo desejo e se projectam eroticamente desde a iniciação amorosa (“A rede entre duas mangueiras...”), e que irão, depois, desdobrar-se no “Desdobramento de Adalgisa”, ou sulcar idades, em diferentes poses, em “Balada de Amor através das Idades”, ou viajar na “Canção da Moça-Fantasma de Belo Horizonte”, activas no seu discurso amoroso prolongado e vário – discurso que, em “Nudez” (in *A Vida Passada a Limpo*), parece renegar, instituindo o “não” no meio do discurso camoniano, e alongando-o a outros parâmetros, num quadro sombrio e densamente pessimista:

Não cantarei amores que não tenho,
 E, quando tive, nunca celebrei,
 Não cantarei o riso (...)
 (Não cantarei o mar. que ele se vingue
 Do meu silêncio, nesta concha.) (...)
 Não cantarei o morto: é o próprio canto... (1965: 173)

Porém, os últimos ecos da sua poesia retomam o fio da densidade erótica do discurso, em canto póstumo de *Amor Carnal*, riscando fortemente a rede com que teci a minha leitura, com a exaltação (“tão Brasil!”) da “Bunda”:

A bunda que engraçada.
 Está sempre sorrindo, nunca é trágica.



Não lhe importa o que vai
Pela frente do corpo. A bunda basta-se.
Existe algo mais? Talvez os seios.
Ora - murmura a bunda - esses garotos
Ainda lhes falta muito que estudar...

3. Concluindo

Entre a evasão, a recuperação do lugar e a intervenção; entre a fuga e a reconversão poética; o puro autotelismo ou o desejo de utopia; a ânsia de integrar poieticamente o Brasil, como um todo diferenciado, dentro de uma estética de reacção irónica e a renovação de uma mentalidade nacional que a Semana de Arte Moderna impunha; entre a responsabilidade cívica da literatura e a não responsabilidade libertária; Carlos Drummond de Andrade cria um distanciamento *não distanciado* que usa a ironia como ponte ou como colocação do poeta no mundo, dentro de uma forma nova com valor textual transhistórico. No fundo, a sua obra é (ou contém) uma simbólica que só os grandes autores atingem, conseguindo reverter o mundo no seu imaginário e atingir o mundo com esse mesmo imaginário. Como lê-lo então, ou, parodiando o autor, perguntar, “E agora, José?” Confinemos de novo Bloom, para terminar, respondendo:

Abandonemos a empresa falida de tentar «compreender» poemas singulares como entidades em si. Prossigamos na demanda de aprender a ler qualquer poema como interpretação errónea e deliberada do seu poeta, *enquanto poeta*, em relação a um poema precursor ou à poesia em geral (1991: 55)

Isto constitui o *clinamen* do crítico, ou, se quisermos, o entendimento do desvio⁶; isto tentou instituir, talvez sem êxito, a nossa leitura.

⁶ “*Clinamen*: ... Um poeta desvia-se do seu precursor ao ler o poema do seu precursor executando um *clinamen* em relação a ele. Tal movimento aparece como um movimento correctivo no seu próprio poema, que implica que o poema precursor foi bem até um certo ponto *mas que nessa altura se devia ter desviado, precisamente na direcção em que o novo poema se move*” (Bloom 1991: 25)



Bibliografia:

ANDRADE, Carlos Drummond de (1980): “Camões, História, Coração, Linguagem”. Em: *Cadernos de Literatura*. INIC.

ARAÚJO, Lais Corrêa (1975): “Dimensão Mineira da Poesia Modernista”. Em: *Colóquio-Letras*, 26, Julho.

BARTHES, Roland (1978): *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.

BLOOM, Harold (1991): *A Angústia da Influência – uma teoria da poesia*. Lisboa: Cotovia.

BORGES, Jorge Luis (2002): *Este Ofício de Poeta*. Lisboa: Teorema.

CAMPOS, Álvaro de (1982) [1917]: “Ultimatum”. Em: *Portugal Futurista*. (Ed. facsimilada). Lisboa: Contexto.

LOURENÇO, Eduardo (1994): *O Canto do Signo. Existência e Literatura*. Lisboa: Presença.

MOISÉS, Massaud (1965): “Prefácio”. Em: *Antologia Poética de Carlos Drummond de Andrade*. Lisboa: Portugália.

RUBIM, Gustavo (2003): *Arte de Sublinhar*. Coimbra: Angelus Novus.